



Inteligibilidade e legibilidade em «Lettre d'un fou» e «Le Horla» de Guy de Maupassant

José Bértolo

Centro de Estudos Comparatistas,
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Resumo

Entre 1885 e 1887, Guy de Maupassant escreveu três contos – «Lettre d'un fou», «Le Horla» (1.ª versão) e «Le Horla» (2.ª versão) – centrados numa criatura invisível que os narradores pressentem mas não conseguem identificar com precisão, e que os atormenta e conduz à loucura ou à morte. O recurso a esta figura paradigmática da ausência – um ser ontologicamente indefinido, entre presença (apreensível através de indícios) e ausência (em última instância intangível), que no terceiro conto é baptizado com o neologismo de «Horla» – está na base de um pensamento duplo levado a cabo por Maupassant sobre a posição epistemológica do homem no mundo e sobre a literatura enquanto construção textual.

Palavras-chave: ausência; desconhecido; Guy de Maupassant; literatura fantástica; literatura francesa.

Abstract

Between 1885 and 1887, Guy de Maupassant wrote three short stories – «Lettre d'un fou», «Le Horla» (1st version) and «Le Horla» (2nd version) – about an invisible creature whose presence is felt by each narrator, although none of the three is able to identify it with precision. As a consequence of this, the creature torments them and leads them into insanity and suicide. By using this paradigmatic figure of absence – an ontologically undefined being, trapped between presence (because it is perceived by humans) and absence (because it is ultimately intangible) – Maupassant traces an enquiry concerning the epistemological situation of humans in the world, and of literature as a textual construction.

Keywords: absence; fantastic literature; French literature; Guy de Maupassant, the unknown.



1. Questionação e fantástico

Não sei se anoiteceu ou se as trevas saíram de mim; o que sei é que o branco se transformou em cinzento e o cinzento em negro. Quando já não via nada, disse: «Estou cego». E continuei andando, cego.

Leónidas Andreiev, «O Mistério»

Assinado com o pseudônimo de Maufrigneuse, «Lettre d'un fou»¹ aparece pela primeira vez nas páginas do periódico parisiense *Gil Blas*, no dia 17 de Fevereiro de 1885. Em conformidade com o título, o conto apresenta-se na forma de uma carta não assinada e dirigida a um médico. O propósito da epístola é formulado pelo autor num *incipit* claramente demarcado, onde ele declara que narrará a sua história para que o médico decida se ele está louco ou não, e se deverá, portanto, ser internado num sanatório.

«Le Horla»², publicado no mesmo jornal diário a 26 de Outubro de 1886, retorna ao campo temático do conto anterior. O *incipit* descreve um cenário em que um alienista congrega uma audiência composta por três colegas e quatro «savants»³, para testemunharem a narração oral por um paciente do seu próprio caso. A esta introdução segue-se a narrativa do alienado, que se prolonga quase até ao final do texto. Regressa-se então a uma narração na terceira pessoa que dá voz ao alienista, que por sua vez conclui: «Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux...»⁴

Em 1887, é publicada uma antologia de contos da autoria de Maupassant intitulada *Le Horla*, na qual consta um conto homónimo⁵ que é, porém, distinto do anteriormente publicado no *Gil Blas*. O texto é construído sob a forma de um diário, em que um novo protagonista anónimo vai relatando paulatinamente, ao longo de vários meses (entre 8 de Maio e 10 de Setembro), a sua experiência insólita.

A justaposição dos três contos revela semelhanças evidentes entre eles. Não obstante a transformação operada por Maupassant nos dispositivos narrativos, as histórias pessoais que cada um dos contos apresenta são, apesar das especificidades variantes, aproximadas. Se no que diz respeito à transição do segundo para o terceiro pouco haveria que argumentar a favor de uma ideia de reescrita, dada a partilha do título e a extrema proximidade entre as narrativas que cada um dá a ler, parece não levantar problemas identificar «Lettre d'un fou» como uma primeira versão dos outros, tendo em conta a situação específica que o autor

¹ MAUPASSANT, Guy de – «Lettre d'un fou». In MAUPASSANT, Guy de – *Contes et Nouvelles* vol. II. 1.^a ed. Paris: Gallimard, 2013, p. 461-466.

² MAUPASSANT, Guy de – «Le Horla (première version)». In MAUPASSANT, Guy de – *Le Horla*. 1.^a ed. Paris: Gallimard, 1999, p. 265-274.

³ *Idem*, p. 265.

⁴ *Idem*, p. 274.

⁵ MAUPASSANT, Guy de – «Le Horla». In MAUPASSANT, Guy de – *Le Horla*. 1.^a ed. Paris: Gallimard, 1999, p. 35-80.



da carta relata. Estas são, *grosso modo*, três histórias sobre um homem que, a partir de um dado momento, começa a pressentir a presença de um ser invisível que não consegue identificar com justeza, o que desperta em si um medo profundo e o leva a questionar a sua sanidade. Dúvidas houvesse sobre a proximidade entre os contos, invocar-se-ia o episódio comum aos três em que, frente ao espelho, os homens não vêem o seu reflexo, que – segundo o que interpretam – é omitido pela presença interposta da criatura invisível.

Para além da matéria narrativa, unem os três textos algumas questões filosóficas subjacentes a eles. No contexto global da obra de Maupassant, estes contos integram um subgrupo de narrativas fantásticas a que pertencem outros relatos como «La peur», «Apparition» ou «Lui?». Comum a todos eles é a apresentação de cenários em que a vida quotidiana é perturbada pela intrusão de elementos que as personagens entendem como pertencendo ao domínio do desconhecido, o que está na base de situações de incerteza e temor, que cada narrativa explora com uma configuração particular. Em 1922, William A. Nitze e E. Preston Dargan, ao classificarem a obra de Maupassant em diferentes subconjuntos, não só identificavam e demarcavam este grupo de textos dos restantes, como ligavam a sua existência à própria experiência da loucura do autor:

Finally, there are about forty stories connected with the author's malady; they range from the fantastic and morbid to the insane; the fear of death, Maupassant's chief obsession, becomes complicated with ideas of crime and other hallucinations (*La Peur, Le Horla, Un Fou, Qui Sait?, Suicides, La Morte*).⁶

Sobre a conexão da obra com a doença do autor, e o modo como esta informou a recepção da sua produção escrita, Gwenhaël Ponnau fez notar que:

La folie de Maupassant, l'espèce de légende qui s'est constituée autour de l'écrivain dans les dernières années de sa vie, et tout particulièrement son séjour et sa mort dans la maison de santé du docteur Blanche, ont donné lieu, à titre retrospectif, à une lecture presque systématiquement pathologique des œuvres où apparaissent les images de la folie.⁷

Embora não me proponha averiguar aqui as hipóteses de uma leitura «biografista», parece contudo útil equacioná-la ao verificar-se, na extensa obra de Maupassant, este conjunto de algumas dezenas de textos que coincidem num género distinto (o do «supernatural horror», usando a terminologia de H. P.

⁶ NITZE, William A. & DARGAN, E. Preston – *A History of French Literature: From the Earliest Time to the Great War*. 1.^a ed. New York: Henry Holt and Company, 1922, p. 620.

⁷ PONNAU, Gwenhaël – *La folie dans la littérature fantastique*. 1.^a ed. Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1987, p. 300.



Lovecraft⁸) e na exploração de questões tanto literárias quanto filosóficas partilhadas. Também Paul Morand, na sua biografia do autor, havia escrito:

Plus Maupassant chemine dans le fantastique, plus il progresse dans l'irréel et plus il serre de près la réalité, sa réalité propre, car de plus en plus ses contes sont composés d'observations très exactement faites sur lui-même. Avec une lucidité prodigieuse, ce cerveau qui se liquéfiait lentement, notait tout, depuis les premiers phénomènes d'autoscopie externe (dédoublement) jusqu'aux grands délires: ce n'est pas lui qui va vers l'horrible, c'est l'horrible qui vient vers lui.⁹

Identificando os textos fantásticos com a última fase da vida de Maupassant, Ponnau confere também que «dans les contes de Maupassant la distance qui sépare l'auteur de ses héros, progressivement s'efface»¹⁰. Nitze e Dargan, Morand e Ponnau insinuam uma relação analógica entre os protagonistas destes contos e Maupassant, entre a experiência alucinatória das personagens e a experiência similar do autor¹¹. Uma leitura dos textos fantásticos de Maupassant que mantenha no horizonte a vida do autor pode conduzir a uma ideia de arquiteyto subjacente a todos esses objectos¹²: o 'texto' da própria experiência de Maupassant, o autor enquanto *personagem no mundo* que – sentindo-se enlouquecer – se vê (o *dédoublement* apontado por Morand) na situação de pôr em causa toda a experiência sensível do humano. Desta leitura, é possível extrair a ideia de um arquiteyto subjacente a estes textos, em que – sob diferentes malhas narrativas – um homem se vê na situação de questionar, depois de sofrer experiências de carácter aparentemente alucinatório, não só a sua sanidade como, em última instância, o ser humano e a realidade¹³.

A tematização de uma fractura na representação da realidade que encontramos em Maupassant tem uma larga presença na história da literatura, mas situa-se no romantismo alemão, no século XVIII, o início de uma actividade sistemática da questionação do real através do fantástico. O século de Maupassant, no entanto,

⁸ LOVECRAFT, H. P. – *Supernatural Horror in Literature*. 1.^a ed. New York: Dover, 1973 (Lovecraft discute brevemente os contos fantásticos de Maupassant nas páginas 48-49).

⁹ MORAND, Paul, «*Vie de Guy de Maupassant (extrait)*». In MAUPASSANT, Guy de – *Le Horla et autres contes fantastiques*. 1.^a ed. Paris: Hachette, 1994, p. 197.

¹⁰ PONNAU, Gwenhaél – *La folie dans la littérature fantastique*, p. 280.

¹¹ A analogia adquire especial pertinência quando se lê um relato como o de Albert-Marie Schmidt: «Non content de relater dans des textes étranges et désobligeants ses bizarres expériences, Maupassant, à mesure que la maladie détériore les parties nobles de son être, se traite lui-même comme un personnage d'autre monde et devient à ses propres yeux une pénible fiction», in SCHMIDT, Albert-Marie – *Maupassant par lui-même*. 1.^a ed. Paris: Seuil, 1962, p. 138.

¹² Refiro-me a «arquiteyto» no sentido de «um pressuposto abstracto que em si concilia as formas conceptuais e categoriais que regulam (ou apontam para) a ordenação textual». Cf. SEIXO, Maria Alzira – «A Questão dos Género Literários». In GENETTE, Gérard – *Introdução ao Arquiteyto*. 1.^a ed. Lisboa: Vega, s.d., p. 9-17, p. 10.

¹³ A este homem (na figura do protagonista de «Le Horla»), e numa identificação implícita com esta ideia de arquiteyto, Ponnau chamou «veritable figure-archétype», in PONNAU, Gwenhaél – *La folie dans la littérature fantastique*, p. 299.



seria ainda mais profícuo neste género de indagação literária, nomeadamente através do romantismo negro praticado por outros autores franceses como Charles Nodier, Théophile Gautier, Prosper Mérimée ou Gérard de Nerval, a que se deve acrescentar a influência decisiva de Edgar Allan Poe¹⁴. Num volume dedicado ao conto fantástico francês¹⁵, por exemplo, Pierre-Georges Castex insere claramente Maupassant na linhagem destes autores, não obstante a filiação mais habitual do autor ao naturalismo finissecular encabeçado por Zola. Num prefácio a uma reedição recente de *Le Horla*, André Fermigier avança, a respeito desta impureza genológica, e depois de identificar o apreço de Maupassant por autores como Hoffmann, Poe e Flaubert: «il a plusieurs fois dit, ou suggéré, le risque d'appauvrissement que connaîtrait une littérature qui se limiterait au credo naturaliste et cesserait de "rôder autour du surnaturel"»¹⁶. Esta última expressão, aliás, é uma citação de uma crónica de Maupassant publicada em *Le Gaulois*, a 7 de Outubro de 1883, intitulada «Le Fantastique», na qual o autor escreve sobre esse género tão praticado no seu século. O interesse por um regime fantástico prendia-se, em última instância, com o fascínio pelo mistério eterno do mundo. Para Maupassant, este era um meio de inquirir sobre a realidade¹⁷.

2. A inteligibilidade do mundo

[M]en will always tremble at the thought of the hidden and fathomless worlds of strange life which may pulsate in the gulfs beyond the stars, or press hideously upon our own globe in unholy dimensions.

H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*

Atrás relacionei uma série de contos de Maupassant com um arquitexto sumariamente identificado. Concentrando-me agora no conjunto de contos aqui focados, «Lettre d'un fou» sobressai como o caso que mais singularmente corresponde a esse arquitexto, na medida em que, na sua rarefacção narrativa, mais eficazmente se apresenta como proposta filosófica, formulando com maior clareza determinadas coordenadas para reflexão com as quais outros contos lidam

¹⁴ Baudelaire começa a traduzir Poe em 1852, data de edição da primeira antologia de contos do autor em francês, intitulada *Histoires extraordinaires*.

¹⁵ CASTEX, Pierre-Georges – *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*. 1.ª ed. Paris: Librairie José Corti, 1987.

¹⁶ FERMIGIER, André – «Préface». In MAUPASSANT, Guy de – *Le Horla*. 1.ª ed. Paris: Gallimard, 1999, p. 7-32, p. 7.

¹⁷ Refira-se, no entanto, que Maupassant foi criticado na sua adopção do fantástico por, entre outros, Henry James (de resto, confesso admirador do francês), que escreveu a propósito de «Le Horla»: «[it] is not a specimen of the author's best vein – the only occasion on which he has the weakness of imitation is when he strikes us as emulating Edgar Poe» (JAMES, Henry – *Partial Portraits*. 1.ª ed. London & New York: Macmillan, 1894, p. 267), subentendendo-se nestas palavras a assumpção de que «Le Horla» seria um mero produto da moda do culto de Poe desencadeado em França por Baudelaire.



de modo menos evidente. Ponnau, por exemplo, identifica a qualidade seminal de «Lettre d'un fou» na obra de Maupassant:

[E]n février 1885, dans *Lettre d'un fou*, dont le héros est obsédé par les manifestations possibles de «l'invisible», apparaît le thème de l'infirmité misérable des sens de l'homme impuissant à percevoir et à comprendre les faits insolites que la science moderne met en évidence, sans pouvoir réellement les expliquer. Il s'agit là de la première manifestation de cette angoisse de l'inconnu secrétée.¹⁸

Significativamente menos lido e estudado do que as duas versões de «Le Horla», este conto apresenta um núcleo duro cujas premissas teóricas – mais puramente filosóficas do que literárias – seriam desenvolvidas de forma mais literária nos contos seguintes. «Lettre d'un fou», até muito perto do final, é um conto praticamente sem efabulação, e mais ancorado num discurso argumentativo, assaz árido, racional, de pretensões quase científicas. Se habitualmente «Le Horla» é objecto de uma análise pormenorizada para iluminar o fundo filosófico dos contos fantásticos de Maupassant, parece-me aqui mais proveitoso beneficiar da própria dimensão teorizante de «Lettre» para tornar evidente o tipo de reflexão subjacente a estes textos.

Os três parágrafos iniciais de «Lettre d'un fou» formam um *incipit* em que o autor da carta se dirige directamente ao médico. Ele anuncia que irá contar o seu «étrange état d'esprit»¹⁹, para que o médico decida depois, de acordo com o seu diagnóstico, se se deverá interná-lo no sanatório ou não. Os parágrafos seguintes, que coincidem com o início da exposição, são fundamentais para delinear a natureza do resto do relato:

Je vivais comme tout le monde, regardant la vie avec les yeux ouverts et aveugles de l'homme, sans m'étonner et sans comprendre. Je vivais comme vivent les bêtes, comme nous vivons tous, accomplissant toutes les fonctions de l'existence, examinant et croyant voir, croyant savoir, croyant connaître ce qui m'entoure, quand, un jour, je me suis aperçu que tout est faux.

C'est une phrase de Montesquieu qui a éclairé brusquement ma pensée. La voici: «Un organe de plus ou de moins dans notre machine nous aurait fait une autre intelligence.

... Enfin toutes les lois établies sur ce que notre machine est d'une certaine façon seraient différentes si notre machine n'était pas de cette façon.

J'ai réfléchi à cela pendant des mois, des mois et des mois, et, peu à peu, une étrange clarté est entrée en moi, et cette clarté y a fait la nuit.²⁰

Estes primeiros parágrafos estabelecem o programa teórico do conto. O homem começa por se demarcar da massa humana: vivia como toda a gente, olhando e

¹⁸ PONNAU, Gwenhaél – *La folie dans la littérature fantastique*, p. 301.

¹⁹ MAUPASSANT, Guy de – «Lettre d'un fou», p. 461.

²⁰ *Ibidem*.



não vendo, amorfo e sem compreender, contudo este é um estado que, no momento da enunciação, está já ultrapassado. Depois, avizinha a massa humana à massa inumana dos animais, que não fazem senão viver de acordo com o que o instinto lhes dita, sem metafísica. O homem crê ver, saber, conhecer, mas todas essas crenças são, na verdade – descobriu entretanto o autor anónimo da carta –, falsas. É aqui introduzida uma citação de «Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art», de Montesquieu, que considera a hipótese de uma outra organização interna do humano implicar novas formas de existir no mundo. Na configuração na qual o texto se nos apresenta, parecem ser as palavras de Montesquieu o elemento que origina a existência do conto, uma vez que são elas que produzem a alteração na personagem que está na base da escrita da carta. Há um antes e um depois da leitura de Montesquieu bem definidos no relato, sendo que é a reflexão sobre as afirmações do filósofo francês que culmina no que a personagem identifica como um estado de «étrange clarté», que por sua vez – paradoxalmente – conduz às trevas.

A citação de Montesquieu possui o germe do que viria a ser o Horla, quando nela se menciona «une autre intelligence»²¹. Para além disso, lança a perturbadora hipótese de as coisas poderem ser diferentes, isto é, de a ordem do humano e do mundo poderem ser radicalmente outras. O sujeito é assim incitado a problematizar a ordem conhecida do humano, e especificamente a sua falibilidade na relação com a ordem do mundo, cuja totalidade lhe escapa. Nos parágrafos seguintes – após declarar que «nos organes sont les seuls intermédiaires entre le monde extérieur et nous»²² – ele enumera e analisa os cinco sentidos da espécie humana, declarando a sua insuficiência enquanto meio de conhecer. Na qualidade de únicos intermediários entre o indivíduo e o mundo, os sentidos condenam à partida o humano a uma apreensão deceptiva do mundo, uma vez que «ce sont uniquement les propriétés de nos organes qui déterminent pour nous les propriétés apparentes de la matière»²³, isto é, a apreensão do mundo é sempre feita em diferido por um número de órgãos que, para além de serem por natureza deceptivos, são ainda insuficientes em número²⁴.

O olho, escreve, «nous indique les dimensions, les formes et les couleurs. Il nous trompe sur ces trois points»²⁵. A propósito do ouvido, escreve: «[p]lus encore

²¹ Significativamente, esta terminologia trai o texto original de Montesquieu, onde se lê: «un organe de plus ou de moins dans notre machine nous auroit fait *une autre éloquence, une autre poésie*», in MONTESQUIEU – «Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art». In MONTESQUIEU – *Œuvres complètes* II [texte présenté et annoté par Roger Caillois]. Paris: Gallimard, 1976, pp. 1240-1263, p. 1241, ênfase minha. Deslocando, nesta fase inicial do texto, a tónica para a própria ontologia do humano, Maupassant escolhe focar uma faculdade intrínseca à espécie – a inteligência –, em vez de faculdades adquiridas (a eloquência e a poesia). Atentando na economia do texto, pode dizer-se que reside nesta identificação de uma possível brecha na estabilidade ontológica do humano o elemento que abre a porta à existência daquilo que virá a ser o Horla e aquilo que ele representa.

²² *Ibidem*.

²³ *Idem*, p. 462.

²⁴ «Peu nombreux, parce que nos sens n'étant qu'au nombre de cinq, le champ de leurs investigations et la nature de leurs révélations se trouvent fort restreints» (*Ibidem*).

²⁵ *Ibidem*.



qu'avec l'œil, nous sommes les jouets et les dupes de cet organe fantaisiste»²⁶. Sobre o paladar e o olfacto: «Que dire du goût et de l'odorat? Connaîtrions-nous les parfums et la qualité des nourritures sans les propriétés bizarres de notre nez et de notre palais?»²⁷. O redactor da carta conclui que os sentidos que o homem possui são arbitrários, e que poderiam ser outros, o que implicaria – como anunciava, implicitamente, Montesquieu – uma reconfiguração da própria humanidade:

Donc, si nous avions quelques organes de moins, nous ignorerions d'admirables et singulières choses, mais si nous avions quelques organes de plus, nous découvririons autour de nous une infinité d'autres choses que nous ne soupçonnerons jamais faute de moyen de les constater.²⁸

Perante aquilo que interpreta como evidências, ele conclui que tudo é falso, tudo é possível, tudo é incerto: «[d]onc, nous nous trompons en jugeant le Connu, et nous sommes entourés d'Inconnu inexploré. / Donc, tout est incertain et appréciable de manières différentes / Tout est faux, tout est possible, tout est douteux»²⁹. E finaliza: «vérité dans notre organe, erreur à côté»³⁰.

O que está em causa nesta longa digressão do protagonista de «Lettre d'un fou» são, portanto, vários factores concomitantes: o levantamento da dúvida em relação à constituição da «máquina humana», a desconfiança das faculdades perceptivas do humano, a possibilidade de, com outras faculdades perceptivas, se poder identificar e conhecer outras coisas existentes no mundo, e algo derivado desta última premissa (o definitivo elemento perturbador), que é o facto de a tomada de consciência de «uma outra inteligência» permitir conhecer «um outro mundo», revelar que há todo um mundo não acessível ao homem tal como ele é constituído, isto é, enquanto a máquina que ele é. A argumentação levada a cabo pela personagem resulta na crítica do humano enquanto espécie, e culmina na asserção de que «nous sommes entourés d'Inconnu inexploré»³¹. O cenário concebido por Maupassant é um caso de absoluta desestabilização do humano que, desqualificando-se enquanto *perceptor de realidade*, é posto em confronto com a inevitabilidade física de estar num mundo que não pode conhecer. Esta situação desencadeia um afastamento do mundo – do qual o homem se distancia por saber não poder compreendê-lo – e uma entrega à interioridade como último reduto: «vérité dans notre organe, erreur à côté»³². O homem não é adequado ao mundo, já não é a medida de todas as coisas, mas apenas de si próprio. A natureza, nesta

²⁶ *Idem*, p. 463.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Idem*, p. 464.

³¹ *Ibidem*, p. 463.

³² *Ibidem*, p. 464. A expressão recupera o jogo com a ideia de *fronteira* explícito no fragmento 56 dos *Pensées* de Pascal – que se torna assim numa outra *ausência* no texto de Maupassant –, em que se lê: «Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au-delà» (PASCAL – *Pensées*. 1.^a ed. Paris: Gallimard, 1977, p.87).



concepção da existência, torna-se num inimigo, pois ela é responsável pelo fabrico de um ser humano defectivo:

Vérité sur la terre, erreur plus loin, d'où je conclus que les mystères entrevus comme l'électricité, le sommeil hypnotique, la transmission de la volonté, la suggestion, tous les phénomènes magnétiques, ne nous demeurent cachés, que parce que la nature ne nous a pas fourni l'organe, ou les organes nécessaires pour les comprendre.³³

A fase final desta secção do texto estabelece a ponte entre os argumentos avançados e o que se lhes segue: a narração do estabelecimento de contacto com um ser invisível. Lê-se, em jeito de conclusão: «[a]près m'être convaincu que tout ce que me révèlent mes sens n'existe pour moi tel que je le perçois [...] j'ai fait un effort de pensée surhumain pour soupçonner l'impénétrable qui m'entoure»³⁴. Dir-se-ia, então, que a perturbação que gera o desequilíbrio da personagem e motiva o conto surge menos, como atrás adiantado, da leitura e da reflexão sobre as palavras de Montesquieu, mas fundamentalmente, num segundo nível, do que aqui é identificado como um esforço sobre-humano de penetrar no impenetrável. Nesta voluntariedade reside uma das principais diferenças entre o trio constituído por «Lettre d'un fou» e os dois «Le Horla» e outros contos pertencentes à mesma constelação, como os mencionados «La peur» (versão de 1882) ou «Lui?». Nestes três contos, são os protagonistas que vão ao encontro do mistério, usualmente sugestionados por algo que tenha espoletado a dúvida (neste caso, as palavras de Montesquieu). Estas são personagens que, face à informalidade do enigma, procuram encontrar-lhe, ou inventar-lhe, uma forma (de que é sinal o acto, comum aos três, de *narrar*). Esta tentativa de conscientemente lidar com aquilo com que o homem não pode lidar – porque, como este conto explicita, não está equipado com as ferramentas que lho permitam – está na raiz de uma fractura interna, psicológica, que invariavelmente leva estas personagens a questionar a sua sanidade. Logo após o autor anónimo anunciar a decisão de tentar penetrar o impenetrável, lê-se o termo que, no título do conto, lhe dá nome: «Suis-je devenu *fou*?»³⁵. E, seguidamente, lê-se outra palavra-chave da obra fantástica de Maupassant, ponto central de muitas das suas narrativas, o medo («la peur»)³⁶:

Je me suis dit: «Je suis enveloppé de choses inconnues.» [...] Et j'ai eu peur de tout, autour de moi, peur de l'air, peur de la nuit. Du moment que nous ne pouvons

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, ênfase minha.

³⁶ Para uma análise de um conjunto de contos de Maupassant organizados em torno do núcleo temático do medo, remeto para ATKIN, Ernest George – «The Supernaturalism of Maupassant». *PMLA*. 42, 1 (1927), p. 185-220. Maupassant escreveu dois contos intitulados «La peur». No segundo, escrito em 1884 e que Atkin considera «a theory of fear» (ATKIN, Ernest George – «The Supernaturalism of Maupassant», p. 193), lê-se outra frase que poderia resumir toda a sua obra fantástica: «On n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas», in MAUPASSANT, Guy de – «La peur». In MAUPASSANT, Guy de – *Contes et Nouvelles vol. II*. 1.ª ed. Paris: Gallimard, 2013, p. 198-205, p. 200.



connaître presque rien, et du moment que tout est sans limites, quel est le reste? Le vide n'est pas? Qu'y a-t-il dans le vide apparent?³⁷

Finalmente, tem lugar uma espécie de teoria resumida do fantástico praticado por Maupassant, outro tópico na base desta e de outras narrativas no mesmo género, novamente a remeter para a tensão imemorial entre o homem e o desconhecido: «[e]t cette terreur confuse du surnaturel qui hante l'homme depuis la naissance du monde est légitime puisque le surnaturel n'est autre chose que ce qui nous demeure voilé!»³⁸

3. Da ininteligibilidade do mundo à legibilidade do texto

Le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve: non seulement le diable et les vampires n'existent que dans les mots, mais aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent.
Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*

Ao longo de *La folie dans la littérature fantastique*, Ponnau traça em paralelo a evolução das ciências e da medicina e o desenvolvimento da narrativa fantástica. O século XIX revelou-se particularmente fecundo no domínio da Ciência, o que influenciou decisivamente os autores atrás referidos, de Nerval a James, tal como a Maupassant. Neste último, a influência das ciências não se traduz apenas numa presença subterrânea, mas bastas vezes explicitada. Esta imanência, habitualmente esparsa nos diferentes textos, é concentrada, por exemplo, numa passagem atrás citada de «Lettre d'un fou»: «les mystères entrevus comme l'électricité, le sommeil hypnotique, la transmission de la volonté, la suggestion, tous les phénomènes magnétiques»³⁹. Cingindo-me apenas aos textos em análise, recordo que na primeira versão de «Le Horla» Maupassant encena a narração oral de um alienado perante um conjunto de alienistas; por seu turno, a segunda versão introduz uma personagem, homem de ciências, chamado Dr. Parent, «qui s'occupe beaucoup des maladies nerveuses et des manifestations extraordinaires auxquelles donnent lieu en ce moment les expériences sur l'hypnotisme et la suggestion»⁴⁰.

³⁷ MAUPASSANT, Guy de - «Lettre d'un fou», p. 464.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ MAUPASSANT, Guy de - «Le Horla», p. 52. É forçoso interpretar Parent como uma espécie de avatar de Jean-Martin Charcot. Sobre Maupassant e Charcot, vd. o prefácio de André Fermigier. Também Ponnau escreve: «le propos du docteur Parent renvoient, d'une manière implicite, mais claire, aux expériences et à la doctrine du célèbre neurologue», in PONNAU, Gwenhaël - *La folie dans la littérature fantastique*, p. 66. Leia-se ainda a crónica «Une femme», de Maupassant, sobre a histeria, na qual o autor escreve: «Nous sommes tous des hystériques, depuis que le docteur Charcot, ce grand prêtre de l'hystérie, cet éleveur d'hystériques en chambre» (MAUPASSANT, Guy de - «Une femme», *Gil Blas*, 16 août 1882).



Estes autores oitocentistas escreviam, então, com o conhecimento do que se estava a passar tanto nas ciências positivas quanto nas ciências parapsicológicas, resultando desse cruzamento muita da literatura fantástica por eles produzida. Escreve Ponnau, após introduzir a «vogue»⁴¹ do magnetismo e do espiritismo no século XIX, que «[les] écrivains [sont] séduits par les explications et par les hypothèses des sciences positives comme par les certitudes des “sciences” pasapsychologiques»⁴². O contacto dos escritores com estes universos ia, aliás, para além da leitura das teses:

Il convient de considérer dans l'avènement du genre fantastique le rôle éminent qu'ont joué les relations entre, d'une part, les écrivains et, d'autre part, les psychiatres et les «savants» – magnétiseurs, phrénologues, voire homéopathes. Entre les uns et les autres a eu lieu un échange d'informations et de révélations. Ils se lisent, ils s'écrivent, ils se rencontrent, et ils participent parfois [...] à des expériences communes au terme desquelles le langage de la littérature ne paraît pas incompatible avec la rigueur qu'on est en droit d'attendre d'ouvrages scientifiques.⁴³

Maupassant, escreve Ponnau, «utilise également à des fins littéraires sa connaissance [...] des thèses sur l'hypnose et sur la suggestion exposées par Liébeault et Bernheim [...], et d'autre part, des leçons données par Charcot à la Salpêtrière»⁴⁴. E para além disso, mais do que conhecer as teses por via de ler revistas científicas, o autor participa «aux séances d'hypnotisme organisées par le magnétiseur Pickmann»⁴⁵, estando portanto claramente imiscuído nesse meio.

Na segunda versão de «Le Horla», o diarista relata uma situação de hipnose como quem fornece mais uma prova da existência de fenómenos que escapam ao domínio da compreensão humana. A hipnose vinha sendo objecto temático regular da literatura fantástica desde 1843, quando o cirurgião escocês James Braid publica *Neurypnology, or the Rationale of Nervous Sleep*, dois anos antes do conto de Poe «The Facts in the Case of M. Valdemar», sobre um homem que, após ser hipnotizado, permanece em estado catatónico. Maupassant escreveu um conto intitulado «Magnétisme» no qual um conjunto de indivíduos discute o fenómeno, e a loucura era, de igual modo, frequentemente tematizada, por exemplo no conto de Nikolai Gógol, «Diário de Um Louco», ou em «Aurélia ou le rêve et la vie», de Gérard de Nerval. Todos estes autores, praticantes do estilo fantástico oitocentista, testemunham e participam de uma mundividência que busca o inefável, e que engloba tanto as ciências positivas e ocultas quanto as artes. «Le fantastique chez Maupassant», escreve Ponnau, «effectue l'osmose des hantises personnelles et des

Disponível em http://fr.wikisource.org/wiki/Une_femme_%28Maupassant%29 [Consult. 17 de Agosto 2015]].

⁴¹ PONNAU, Gwenhaél – *La folie dans la littérature fantastique*, p. 38.

⁴² *Idem*, p. 39.

⁴³ *Idem*, p. 43.

⁴⁴ *Idem*, p. 65.

⁴⁵ *Idem*, p. 66.



enseignements troublants des sciences psychiques»⁴⁶, e um pouco adiante: «[s]ur ces deux inconnues fondamentales – le psychisme humain et les manifestations déconcertantes du monde invisible – repose la modernité d’une œuvre qui délibérément joue sur le caractère équivoque des hantises et des fantômes»⁴⁷.

O movimento desta literatura é, então, o que Ponnau descreve como uma «exploration de l’abîme»⁴⁸, estando «abismo» para «universo». Se nos textos mais filiados a uma literatura naturalista Maupassant procura investigar o elemento humano do cosmos, nos relatos fantásticos torna a sua atenção para algo maior e potencialmente mais complexo: «[Maupassant’s] latter introspective period was almost bound to lead him from the riddle of the human soul to the riddle of the universe»⁴⁹. Como se, descoberto falho na sua origem, o humano passasse a ser um adequado objecto de estudo através da arte apenas quando relacionado com o universo. Em «Lettre d’un fou», e especialmente em «Le Horla», este movimento é veiculado na invenção de um ser invisível, simultaneamente presente e ausente, que simboliza tudo aquilo que, porque fora do homem, não está acessível à sua compreensão⁵⁰. Joan C. Kessler escreve, a propósito deste ser invisível:

The theme of the Invisible Being, most fully developed in «Le Horla» [...], epitomizes Maupassant’s preoccupation with the «other side» of the positivist coin: a nagging disquietude about the invisible, intangible dimension of reality that remains inaccessible to empirical investigation.⁵¹

Sobre a dimensão simbólica da criatura ‘presente-ausente’, Atkin escreve que «[t]he Horla, less tangible but endowed with a more formidable personality, is symbolic not of a particular mystery like hallucination but of the mysteriousness of universal, ultimate reality – the reality that lies beyond the reach of our perception»⁵². Reportando-se ao protagonista do conto (lembremo-nos, mais uma vez, de o tomar como a «véritable figure-archétype» descrita por Ponnau), Atkin escreve ainda: «he sees in all these inventions [hipnose, etc.] the straining of human intelligence to penetrate a mysterious Unknown, to comprehend an unseen Presence of which men have always been conscious»⁵³.

⁴⁶ *Idem*, p. 298.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ LAVRIN Janko – «On Introspection». In BLOOM Harold (ed.) – *Guy de Maupassant (Bloom’s Major Short Story Writers)*. 1.^a ed. Broomall: Chelsea House Publishers, 2004, p. 90-92, p. 91.

⁵⁰ Lembremo-nos de «Lettre d’un fou»: «verité dans notre organe, erreur à côté» (MAUPASSANT, Guy de – «Lettre d’un fou», p. 464).

⁵¹ KESSLER, Joan C. – «On the Invisible Being». In BLOOM Harold (ed.) – *Guy de Maupassant (Bloom’s Major Short Story Writers)*. 1.^a ed. Broomall: Chelsea House Publishers, 2004, p. 85-87, p. 85.

⁵² ATKIN, Ernest George – «The Supernaturalism of Maupassant», p. 206.

⁵³ *Ibidem* (ênfase minha).



A ideia de alargamento da inteligência humana adquire particular relevância se regressarmos à obsessão por Montesquieu e à tarefa à qual o protagonista de «Lettre d'un fou» se entrega: procurar penetrar o impenetrável. Estes contos não só registam a identificação e a denúncia de um problema (o de as faculdades perceptivas do homem serem insuficientes para permitir penetrar o mistério do universo), como também documentam um gesto activo ('de acção'), de resposta a essa tomada de consciência. O problema fulcral destes três contos, enquanto proposta estética e filosófica, não reside no facto de estas personagens adquirirem a consciência da sua falibilidade, que é apenas um primeiro (porém importante) nível. Aqui, e especialmente na versão derradeira de «Le Horla», as personagens não restringem a sua acção motivadas pelo medo, mas procuram reagir, isto é, *alargar a sua inteligência*, adaptar-se, evoluir enquanto espécie⁵⁴. O obstáculo é a incapacidade última de se optimizarem, de que é sinal evidente o final de «Le Horla», quando o homem conclui que não tem como aniquilar o monstro, encarando somente a hipótese final do suicídio. A impossibilidade da evolução (ou adaptação) é aqui feita equivaler a uma condenação à morte⁵⁵. Se «Lettre d'un fou» é um texto que formula o problema desenhando as suas coordenadas, os seguintes «Le Horla», com uma maior efabulação no que diz respeito à relação dos protagonistas com a criatura invisível, prolongam a reflexão para um segundo nível, o da possibilidade da acção, a resultar contudo no final desesperançado que conhecemos do terceiro conto, que acusa a estagnação do humano. A grande tragédia que Maupassant apresenta é a de um humano que, consciente de ser falho, e consciente de que há evolução (pós-Darwin), não consegue, ainda assim, evoluir em paralelo com o desenvolvimento da ciência. Ele é irremediavelmente superado por forças que não consegue dominar.

Ao avançar a hipótese de que o mundo que o ser humano julga conhecer é falso, estes contos conjecturam que, quanto mais longe se está do mundo das aparências (empírico), mais próximo da verdade se chega⁵⁶. O que eles documentam, no entanto, é que os poucos indivíduos que se aproximam dessa verdade (penetrando no impenetrável) se afastam deste mundo, enlouquecendo. Aproximar-se do inefável, no fantástico oitocentista, significa afastar-se das estruturas reconhecíveis no mundo (os sentidos, a sociedade⁵⁷, etc.), e também, necessariamente, distanciar-se da linguagem. De tal modo que esse inefável, essa *outra coisa*, irrompe simbolicamente na malha textual através de um neologismo – algo que escapa ao sistema linguístico, à ordenação do mundo pela linguagem⁵⁸ – o «horla»: *hors+là*, o que está fora⁵⁹.

⁵⁴ Na última versão de «Le Horla», o protagonista enfrenta mesmo o ser invisível, incendiando a sua casa.

⁵⁵ Atkin equaciona o assunto da evolução em «The Supernaturalism of Maupassant», p. 206.

⁵⁶ A reminiscência da alegoria da caverna de Platão é aqui evidente (PLATÃO – *A República*. 3.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Livro VII, 1980, 514a-518b).

⁵⁷ Leia-se, em «Le Horla», a entrada do dia 14 de Julho (p. 51), na qual o diarista revela o seu desprezo pela sociedade.

⁵⁸ Lembre-se que no século XIX se está no rescaldo do século da enciclopédia.

⁵⁹ Cf. nota 50. Jean-Luc Steinmetz sobre o nome da criatura, afirma: «Le Horla, néologisme, peut-être l'équivalent du mot "horsain", c'est-à-dire l'étranger en patois normand, vaut



Em consonância com o herói decadente que, por essa altura (1884), tinha por paradigma o Des Esseintes de *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans⁶⁰, estas são personagens ensimesmadas, severamente desconfiadas de tudo o que existe fora de si. Daí que, por vezes, a sua argumentação seja falaciosa, de tal maneira estes homens respondem somente ao funcionamento do seu próprio raciocínio. «Le Horla», como «Lettre d'un fou», está polvilhado de invectivas do seu protagonista contra a apreensão do mundo pelos sentidos. É através da teorização da falibilidade dos sentidos que ele prova que há algo para além do que o homem conhece. No entanto, é também através dos sentidos que o diarista *prova* que o Horla existe. Ele sente-o, pressente-o, vê-o («J'ai vu!...»⁶¹). Trata-se de um *double standard*, uma fractura no texto, ou talvez uma prova da loucura da personagem.

Interessa pouco, porém, averiguar a sanidade destes homens. No âmbito desta reflexão, o que importa reter dos textos de Maupassant é, em suma, a exposição do problema da (in)inteligibilidade do mundo, atentando no modo específico como este tema se articula com a própria (i)legibilidade do texto. Concentrando-me, para finalizar, na última versão de «Le Horla», relevo o modo como o texto apresenta uma personagem que afirma não conseguir penetrar no real. O seu problema é hermenêutico, de leitura do mundo. O mundo apresenta-se como ilegível ao homem porque este não possui as ferramentas que lhe permitam *ler* esse texto. «Le Horla» funciona como um conto sobre a impossibilidade de *ler* o real, uma impossibilidade que reserva ao homem a hipótese única de procurar interpretá-lo sem 'documentação textual' que o suporte; por exemplo, o diarista interpreta aquele inefável que pressente como o Horla, mas não tem como prová-lo, podendo apenas fornecer uma interpretação⁶². Em *mise-en-abîme*, o texto constrói-se, ele próprio, sobre este movimento. O problema de leitura que ele desencadeia no leitor⁶³ tem espelho nesse problema de leitura que o conto encena. Tal como o protagonista não consegue ler o mundo porque o mundo não se lhe oferece de maneira que ele possa lê-lo «correctamente», também o leitor não consegue apreender o conto, porque o conto não se lhe oferece de maneira que ele possa lê-lo 'correctamente'. Ponnau escreve que:

L'obsession de l'invisible et l'angoisse de la folie passent par cet effort de représentation de ce qui est par nature irréprésentable. L'invisible est aussi indicible: tout l'effort des héros de Maupassant et de l'écrivain lui-même consiste à lui donner littérairement forme.⁶⁴

comme objet herméneutique, appelant l'interprétation», in STEINMETZ, Jean-Luc – *La littérature fantastique*. 1.^a ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1990, p. 88.

⁶⁰ Não obstante as poucas semelhanças num primeiro nível das aparências, também Huysmans partira dos modelos naturalistas para deles se distanciar (no seu caso, através de um decadentismo esteticista). Significativamente, Maupassant dedica-lhe «La peur» (versão de 1882).

⁶¹ MAUPASSANT, Guy de – «Le Horla», p. 60.

⁶² Funcionando o texto, neste sentido, numa lógica de ficção filosófico-especulativa.

⁶³ Motivado essencialmente pela narração na primeira pessoa, uma primeira pessoa cuja sanidade, e consequente fiabilidade, não pode senão ser posta em causa.

⁶⁴ PONNAU, Gwenhaél – *La folie dans la littérature fantastique*, p. 305.



É uma literatura do abismo, ou literatura do impossível, porque embasada no princípio de que a verdade, do mundo e do texto, escapa sempre.